مفهوم الميتاشعر فى العصر العباسى

هدى فخر الدين
ترجمة: عمرو زكريا

يجتلى هذا المقال تعريف مصطلح الميتاشعرى وتطبيقه على الشعر فى العصر العباسى، مركزا على منظومات ومقتطفات شعرية يعبر فيها الشعراء بشكل جلى عن آرائهم النقدية حول الشعر. وقد أثرت البيئة الثقافية للعصر والمجادلات التى دارت حول الشعر العباسى فى الشعراء وعملياتهم الإبداعية. وقد كتب شعراء العصر العباسى لقارئ/ ناقد مثالى لم يكن فحسب مؤهلا لتقييم الابتداع والتجديد، بل كان قادرا أيضا على وضع إسهاماتهم فى سلسلة التقاليد التى كانوا يكتبون معارَضة لها، ومقدما العلاقة بالماضى الأدبى فى صدارة اهتمامات الشاعر.

الكلمات المفاتيح:
الميتاشعرى metapoesis، الحداثة modern-ism، المحدَث، البديع، العباسى، المناظرات النقدية critical debates، عمود الشعر.

* * *

غالبا ما تنبعث نزعة "الميتاشعر" meta-poetry، أو الشعر على الشعر، عبر انشغال الشعراء بوسيطهم أم أدائهم(1)، وحاجتهم المتواصلة إلى فحصه وتبرير استخدامه. وهذا هو السبب فى أن العديد من المنظومات "الميتاشعرية" غالبا ما تعبر عن قلق الشاعر إزاء دوره ومكانه من التقاليد. ولأن الوعى الذاتى، لا سيما الوعى بالعلاقة بين الذات والذوات السالفة عليها، خاصيةٌ لا مندوحة عنها من خصائص الشعر المكتوب فى كنف الحركات الحداثية، فإن نزعة "الميتاشعر" غالبا ما اقترنت بالشعر فى القرن العشرين. وعند الحديث عن هذه الظاهرة، فإن رينيه ويليك Rene Wellek يصفها على النحو الآتى: "تنشغل نزعة الميتاشعر بالتحديد الذاتى للشاعر ورسالته ومهمته. ولابد للميتاشعر أن تقترن بالتساؤل المحدَث عن منزلة هذا الشاعر كمتنبئ وككاهن أو كحكيم ذى عقل راجح... وربما ظننا أن الميتاشعر استدعاءٌ لشعراء آخرين فى القصيدة"(2).

إلا أن نزعة الميتاشعر لا تنحصر فى حداثة القرن العشرين، بل يمكن أن تكون فى بعض الأحيان أكثر من مجرد التعامل مع الشعر والشعرية كتيمات فى القصيدة. وهذا هو السبب فى أنه من الأهمية بمكان هنا التمييز بين تيمة الميتاشعر thematic meta-poetry، أى الأشعار

التى يكون مدارُها الشعرَ (الشعر على الشعر)، وبين نوع آخر مباين أصعب من أن يحدد الميتاشعر بحيث يمكن أن يكون أعمق على المستوى النقدى رغم أنه ربما لا يكون بارزا أو مميزا بجلاء مقارنة بالميتاشعر بوصفه تيمة. وقد اخترتُ أن أسمى هذا النوع الثانى بـ "الميتاشعر المرجعى" referential أو السياقى contextual؛ كى أعكس وعيا ظاهرا على نحو جلى فى الطريقة التى يستجيب بها الشاعر للمرجعيات الشعرية أو ينهمك فيها، وسياق الأفكار والأطر النقدية التى يكتب عبرها الشاعرُ. وتتطلب نزعة الميتاشعر السياقى متلقيا يقظا متوقعا مترقبا. وهكذا، فإن تحولا أعظم يقع فى هذه المنظومات الميتاشعرية. إن القصيدة بوصفها وسيطا تصير غاية وتصريحا فى ذاتها بغض النظر عن قضية الموضوع. وهذا هو السبب فى أننى سأحدد الميتاشعرى فى هذه الورقة البحثية على أنه إعادة إنتاج الشاعر الإبداعية لموروثه الشعرى أو استجابته له. إنها حالة إبداعية يتجلى فيها إدراك الشاعر الذاتى باعتباره شريكا فى مشروع يتغيا التغيير الشعرى. وعلاوة على ذلك، فإن الشاعر ينظر على نحو مطرد إلى الماضى ليرى كيف صنع أسلافُه الأشياءَ، لا ليحاكيهم أو ينفلت عنهم بالضرورة، بل ليميز المرجعيات التى تصبح إسهاماته، حال معارضته إياها، أكثر وضوحا وذات هدف ومعنى.

إن نزعة الميتاشعر، بهذا المعنى السياقى، تنطبق بسهولة على كل المراحل الأدبية التى جابهت قضايا المكان والغاية التى عالجها شعراء الحركات الحداثية فى القرن العشرين. ومع ذلك، فإن التقاليد الأدبية العربية قد شهدت مرحلة مبكرة من الاضطراب الشعرى الذى استهل ذوقا شعريا جديدا ومعايير شعرية جديدة. وفى هذه الورقة البحثية، فإننى أميط اللثام عن فكرة الميتاشعر العباسى، مقترحة أن يصف هذا المصطلح، بالمعنى الذى حدده له نقاد القرن العشرين، علاقةَ الشعراء العباسيين بأسلافهم ووعيهم النقدى بوسائلهم وطرائقهم فى التعبير. وقد يخفق هذا الاقتراح فى النهاية إذا اعتمد على افتراض غياب الميتاشعر فى عصور أخرى من الأعراف الأدبية العربية. إنه يهدف- على الأصح- إلى إلقاء ضوء قوى على معنى بارز بوضوح للوعى فى العصر العباسى مشابه من بعض النواحى للوعى القائم فى المشروعات الحداثية فى القرن العشرين: هذا الوعى لم يتجاوز فحسب عصورا أخرى فى الدرجة، لكنه كان أيضا فى قلب المشروع "الحداثى"، لا سيما فى طريقة التفاعل مع "النماذج الأصلية" archetypal models. أو النمطية وفى سعيهم إلى جعل التقاليد الشعرية الموروثة مناسبة وذات معنى، انخرط الشعراء العباسيون فى عملية من إعادة تحديد وتشكيل عناصر الشعرية التى ورثوها. وكان أحد العناصر الأساسية فى هذه العملية هو الوعى النقدى بشعراء الماضى والوعى المرهف بمنزلة الشعراء المحدثين. كان الشعر فنا حدسيا قائما على الطبع، ثم صار عملية من الهجوم الكلامى لتغيير الماضى، وصنع مكان للذات بالقوة(٣). إن مادة هذا الشعر الجديد كانت على نطاق هائل هى شعر الماضى ذاته، على النحو الذى وصفته كلمات ت. س. إليوت T. S. Eliot عن العلاقة بين الشعراء المحدَثين وأسلافهم: "قال شخص ما: إن الشعراء الراحلين بعيدون جدا عنا؛ نظرا لأننا نعرف أكثر كثيرا مما عرفوا؛ ولأنهم، على نحو دقيق، هم من نعرفهم"(٤). إن شعر العصر العباسى "المحدَث" كان قد تأسس إلى حد ما على معرفة شعر الماضى وإدراك التغيرات التى تتطلب تعديل الشعر وإعادة التشكيل والصياغة. ومن ناحية أخرى، فإن مشروع "البديع" تضمن أيضا رغبة واعية على نطاق واسع فى تجاوز الماضى والانفلات من قوالبه والخلاص منها وصولا إلى "البديع" و"المحدَث". وهذان المصطلحان يحملان كلاهما دلالات مصاحبة تقترن بعالم الدين واللاهوت(٥)، كما يشيران إلى عملية واعية متروية تعيد تقييم مواقف الماضى، وتصوغ طرائق فنية جديدة.

كانت تقاليد القصيدة النمطية archtypal لا تزال قائمة وموضع استخدام فى العصر العباسى على الرغم من أن الحقيقة المعيشة التى نفخت فيها الروح لم تكن قائمة. ومن ثم، احتاجت هذه التقاليد إلى الشرح والإيضاح أو بشكل أكثر إلحاحا احتاجت إلى إعادة الصياغة كى تتناسب ووضعَها الجديد. ومع التحول من التقاليد الشفاهية إلى الكتابية، احتاج الكثير من تقاليد القصيدة الجاهلية إلى إعادة تحديد وظائف جديدة لها. تكشف سوزان ستيتكيفيتش Suzanne Stetkevych فى كتابها **أبو تمام وشعرية العصر العباسى** عن معالجة أبى تمام البارعة لشكل القصيدة الكلاسيكية، حيث تبين كيف أعيدت صياغة شكل هذه القصيدة ذاتها كى تصير حاملة لسلسلة جديدة من القيم والأفكار التى تعكس سياسة العصر. تشرح ستيتكيفيتش كيف احتاجت التقاليد الشعرية الجاهلية التى ضمنت إبقاء القصيدة حية فى الذاكرة عبر اتخاذ وظيفة ذاكرية mnemonic، أقول كيف احتاجت هذه التقاليد إلى تحديد وظائف جديدة لها فى عصر الخلافة العباسية الكتابى: "يكشف شعر البديع الخاص بالبلاط العباسى عن تغير جذرى فى الوظيفة عن الشعر الجاهلى الشفاهى فى الصحراء، فعلى حين كان هذا الشعر يسمو على كل ذاكرة، وكان يُوَظفُ كديوان للقيم والمعارف التقليدية القَبَلية، كان شعر "البديع" الخاص بذلك العصر الكتابى يتخذ وظيفة تفسيرية جديدة، وهى تفسير التراث القَبَلى الوثنى لورثته العباسيين"(٦).

ورغم ذلك، فلم يكن هذا مجرد دور تفسيرى؛ فإن الشعراء العباسيين، وقد صاروا متحررين من وطأة تزويد القصيدة بأدوات ضرورية كى تبقى حية فى الذاكرة، كانوا أحرارا فى تجريب واكتشاف الإمكانية فى الشكل المكتوب من الأعراف والتقاليد الشعرية التى وصلتهم. فالقصيدة الآن مكتوبةٌ مدونةٌ، ويمكن لبنيتها الثلاثية الأجزاء أن تعالَج ببراعة، ويمكن لموتيفاتها أن تتنوع، وقد سمح هذا لشعراء العصر العباسى الطليعيين أن يطالبوا بأحقيتهم فيها وأن يجعلوها ملكا خاصا بهم. فانتقدوا وحدات هذا البناء النمطى وفسروه. فى ذلك العصر، الذى فقدَ اتصاله المباشر ببيئة قصيدة البادية، كان المحتوى النمطى النفسى العميق(٧) لوحدتى "النسيب" و"الرحلة" على سبيل المثال قد فُهِمَ بسهولة. وجد الشاعر العباسى نفسه يشرح لمتلقيه المعاصر المعنى العميق المتجسد فى هذه الأعراف والتقاليد. وبهذا كانت القصيدة العباسية إلى حد بعيد تفكرا فى سالفتها الجاهلية: إنها لم تنبثق عنها فحسب، بل فسرتها ولخصتها إلى حد ما، وقدمتها للقارئ بمحتوييْها النفسى والتصورى conceptual. إن وسائل ابتعاث الذكريات mnemonic المهجورة قد استُبدلت "بوسائل كانت وظيفتها الأساسية فى ذلك الوقت التعبير للمرة الأولى عن مفاهيم محدَثة ومجردة"(٨).

والحق أن مطلع قصيدة أبى تمام الثورى إنما هو تفسير للقيد النفسى الذى يربط الشاعر بمشهد الأطلال التقليدى:

لا أنتَ أنتَ ولا الديار ديار
خف الهوى وتولت الأوطار(٩)

إن الأطلال المندوبة تمثل فقدانا نفسيا؛ فالديار أطلال، والمندوب حقا هو أطلال الماضى ذاته أو فقدانه. وعلى نحو مشابه يفسر (المتنبى) دور "المنازل" ودلالاتها النفسية المصاحبة فى النسيب الجاهلى:

لكِ يا منازل فى القلوب منازل
أقفرتِ أنتِ وهن منك أواهل(١٠)

كان العصر العباسى مَستهلا جديدا للغة الشعرية العربية، فلم يكن فقط عصرا للانفلات من التقاليد وتحديها، لكنه كان أيضا عصرا لإعادة سبكها وتفسيرها عبر استخلاص المفاهيم التى ربما بدتْ جديدة وثورية، والتى كانت إلى حد ما كامنة فيها. تطرح سوزان ستيتكيفيتش المسألة على النحو الآتى: "إن شعر البديع العباسى كان

فى الواقع "ميتاشعرا"، وظيفتُه تفسير التقاليد الجاهلية الشفاهية القديمة لأدباء الحَضَر فى الخلافة العباسية"(١١).

ورغم ذلك، فلم تكن القصيدة العباسية مجرد تفكر وتفسير لنموذجها الأعلى النمطى أو الأصلى؛ فقد ألقى العديد من باحثى الشعر العربى الضوء على رأى أو مقاربة جعلت القصيدة العباسية متمايزة عن نموذجها الجاهلى بشكل واضح، فعلى الرغم من أن أعراف القصيدة الجاهلية ما زال بالإمكان استبيانها فى سليلتها العباسية، إلا أنها تحولت، وكان هذا التحول ناشئا فى المقام الأول عن وجهة نظر قَارَب عبرها شعراء العصر العباسى أدوات التعبير الشعرى ووسائله.

لقد كان الشعراء واعين بوضعهم الجديد كورثة لبناء شعرى ضخم، وكانوا فى الوقت ذاته ينتابهم هاجس الحاجة إلى قول ما هو جديد؛ حتى يتمايزوا عن أسلافهم، وحتى يعكسوا واقعا جديدا مختلفا تماما. ولهذا السبب، فإن النموذج التقليدى "الأعلى" عولج ببراعة ودُرِسَ وحُلَّتْ شفراته وفُكَّتْ مغاليقه على نحو يمكن أن يوصف بأنه "ميتاشعرى". إننى أستخدم مصطلح "ميتاشعر" هنا كى أشيرَ إلى انشغال واضح وإدراك للشكل الفنى وعلاقته بالتقاليد السابقة عليه، وهذا ما أعتقد أنه يميز القصيدة العباسية بشكل أساسى: إنها قصيدة تعكس إدراكا متواصلا لنفسها، وإدراكا يضع العلاقة بالتقاليد فى قلب العملية الشعرية. وقد أشار الجيل السابق من الباحثين العرب إلى هذه القَسَمَة للقصيدة العباسية، ووظفوا عددا متنوعا من المصطَلحات كى يصفوا هذا التحول فى الوعى.

فى مقال بعنوان "من القصائد الأولية إلى القصائد الثانوية" يستعير محمد مصطفى بدوى مصطلحى "أولى" و"ثانوى" primary secondary من مقدمة الفردوس المفقود A Preface of Paradise Lost التى كتبها س. إس. لويس C. S. Lewis كى يمايز بين القصيدة الجاهلية والتطورات والانحرافات التى لحقت بها فى العصور الإسلامية اللاحقة، وأسماها بالقصائد الثانوية(١٢). ويؤكد بدوى على حقيقة أنه على الرغم من أن القصيدتين كلتيهما تتشابهان، فهناك درجة هائلة من الاختلاف بينهما عند الحديث عن طبيعتَيْهما ووظيفتَيْهما. يصرح بدوى أنه رغم التشابهات الخارجية الظاهرية، فإن القصيدة الثانوية نمطٌ مختلف عن القصيدة الأولية، حيث تخالفها فى طبيعتها ووظيفتها وفى سبب وجودها ومبرره(١٣). يشير بدوى إلى إدراك متنام بعدم وجود علاقة بين القصيدة الأولية والواقع الاجتماعى والفكرى والروحى الجديد، لا سيما مع ظهور الديانة الجديدة وبداية الفتوحات الإسلامية.

إن ما يُقصَد بالقصيدة الأولية أو الجاهلية فى هذا السياق هو ما يُشار إليه فى بعض الأحيان على أنه القصيدة البدوية، تلك التى تكون مستوحاة من أسلوب حياة الأعراب قبل الإسلام ومتجذرة فيها؛ ومن ناحية أخرى، فإن ما وصل إلينا من شعر ينتمى إلى العصر الجاهلى هو كل شعر البادية أو الأعراب. يشير رينات جاكوبى Renate Jacobi إلى تحول قصيدة البادية من قصيدة أعرابية بدوية إلى قصيدة بلاط؛ نظرا للأهمية المتنامية لوظيفة المديح: "إن تطور شكل القصيدة سار على النحو الآتى: خلال القرن السادس الميلادى تطورت القصيدة الغنائية القبَلية إلى شكل متماسك، فكانت ذات خاصية سردية ووصفية فى المقام الأول، مما شكل وسيطا ممتازا للتعبير وفقا لحاجات المجتمع البدوى ومعاييره. واتجاها نحو نهاية هذا القرن صارت الوظيفة المدحية أكثر أهمية شيئا فشيئا بالنسبة للشعراء المجيدين المحترفين ممن بدأوا، بناء على ذلك، وعن وعى منهم أو بشكل فطرى، يكيفون القصيدة الغنائية وفقا لمتطلباتهم"(١٤).

والحق أن المعلقات قصائدُ بلاط كُتبت لمدح ملوك وحكام الجماعات المستقرة(١٥). إن القصيدة الجاهلية، سواء أكانت قصيدة بدوية أم قصيدة

بلاط، هى على العموم قصيدة ذات بنية ثلاثية قامت على ثلاثة أقسام موضوعية أساسية(١٦): القسم الأول هو "النسيب" بما فيه من موتيفات شائعة من مثل مكان أطلال المحبوبة، وبكاء الرحيل، ومشهد القافلة الراحلة، والتفكر فى الزمن الغابر، وذكريات المحبوبة، إلى آخر ما هنالك من موتيفات شاعت حول الخراب والفقدان والحنين إلى ما وَلى من الزمان. والقسم الثانى هو "الرحلة"، وفيه يفيق الشاعر من ذكرياته ويندب الماضى ويباشر رحلته فى البادية. وهذا القسم يحتوى بعامة على أوصاف مَطِية الشاعر، وهى غالبا ناقة قوية. كذلك يصف الشاعر الصعاب التى يتغلب عليها فى الطريق. وهذا القسم غالبا ما يبدى انتقالا سلسا من الموتيفات الرثائية الأولية إلى القسم الأخير الذى هو هدف القصيدة سواء أكان مدحا للنصير أم رثاء للراحل أم انتقادا لاذعا للخصم. هذه هى الأقسام الثلاثة التى تصوغ القصيدة الجاهلية "النمطية" التى ارتبطت موتيفاتها وتيماتها ارتباطا وثيقا بحياة البادية والوضع الاجتماعى القَبَلى فى الجاهلية. وهذا هو النموذج الذى يُشار إليه بشكل أساسى بمصطلح "قصيدة"(١٧).

على الرغم مما وقع من تغيرات اجتماعية وسياسية وثقافية هائلة فى نمط الحياة العربية بعد ظهور الإسلام وما تلاه من عصور أموية وعباسية، فإن القصيدة بقيت ثابتة لكن مع تغيرات؛ فموتيفا "النسيب" و"الرحيل" كانا لا يزالان يُوظفان لدى شعراء الحَضَر فى البلاط العباسى. وبالضبط كما كانت الحياة قد تغيرت جغرافيا وإقليميا، فكذلك تغيرت الموتيفات الثابتة فى الطبيعة والوظيفة. وعلى الرغم من أن موتيفات القصيدة الجاهلية وصورها كانت قد ترسخت فى الواقع الجاهلى، فإن هذا لا يعنى أنها كانت مجرد انعكاس لذلك الواقع كما قد يستنتج المرء للوهلة الأولى من مناقشة مصطفى بدوى. وعلاوة على ذلك، يمكن أن يفهم المرءُ تجذرا ما، لا سيما عند مقارنة الموتيفات والصور الجاهلية بتلك الموجودة فى القصيدة العباسية. ويعلق مصطفى بدوى على ذلك مصرحا بأنه "من المؤكد أنه لما كانت القصيدة الأولية أكثر من كونها شعائرية، فإن القصيدة الثانوية كانت عملا أدبيا فى المقام الأول"(١٨). وبعبارة أخرى، فإن القصيدة الثانوية التى كانت نتاجا للعصور الإسلامية اللاحقة لا سيما العصر العباسى لم تكن مجرد اشتقاق عن القصيدة الجاهلية، ولم تكن تعوزها الإبداعية. لقد كانت نوعا مختلفا عن الإبداع الذى كان أقل فطرية وأكثر عقلانية.. أقل عاطفية وأكثر تدبرا وتفكرا.. أقل تلقائية وأكثر وعيا. وفى القصيدة الثانوية صارت الأعراف الأولية فى ذاتها مركزَ اهتمام الشاعر وعنايته. إن الطريقة التى عولجت بها هذه الأعراف واستُبدلَت أو حُولت هى فى الغالب المقصد أو الرسالة الحَقيقية للقصيدة. يلاحظ بدوى أن القَسَمة المهمة من قَسَمات الشعر العباسى هى "الطريقة الإبداعية التى استخدم الشعراء التقاليد الشعرية من خلالها إما بقلب الأعراف رأسا على عقب كى يسخروا منها إلى حد ما، بينما هم فى الوقت ذاته يفيدون منها أو بمعالجتها واستغلالها لأغراضهم الخاصة كتقديم ما يخالف خبراتهم الخاصة"(١٩).

وعبر سطور مماثلة تصف بياتريس جروندلر Beatrice Gruendler كيف انتظم الشعر العباسى بين القديم والمحدَث، بين المألوف والمبتكَر، حيث صرحت أن "الشعر المحدَث كان نبتا ثنائيا يقدم المؤتلَف فى هيئة جديدة أنيقة محدَثة. وهذا البناء القائم على شعر قَبْلى واقترن بالبعد والإقصاء عن الواقع، قد أكسب الشعر المحدَث طابع التكلف"(٢٠). وقد حمل "طابع التكلف" معه فهما محددا للتروى فى التفكير ودرجة محددة من الصنعة المتكلفة عند محاولة استخدام النماذج والأعراف التى صارت قصية نائية. تستعير جروندلر العبارة من ستيفان شبيرل Stefan Sperl، وهو ما سوف نناقشه بتفصيل أكبر لاحقا. ومع ذلك، فإنها تفترض فى هذه الفقرة الآنف الاستشهاد بها أن الشعر الجاهلى كان مباشرا

فى وصفه للواقع الذى هو فكرة إشكالية.

عند التمييز بين استخدام الموتيفات والأعراف فى الشعر الجاهلى من ناحية والشعر العباسى من ناحية أخرى، فإن العديد من الباحثين يفترضون أن القصيدة الجاهلية كانت مجرد انعكاس لواقع معين، مخفقين بذلك فى رؤية أن هذه القصيدة كانت عرفية وثابتة جدا؛ فهى لم تكن انعكاسا، بل على الأحرى تحويلٌ طقسى للواقع. وعلى الرغم من ذلك، يبقى هناك اختلاف واضح بين الطريقة التى وُظفَتْ عبرها الموتيفات والأعراف فى القصيدة الجاهلية والقصيدة العباسية(٢١). ولكى نتجنب زلل وصف القصيدة الجاهلية بأنها كانت مجرد تصوير واقعى لبيئتها، فعلينا أن نلقى الضوء على الطبيعة الشفاهية لهذا الشعر، التى تفسر كثيرا من تجذره وتأصله فى منظر الصحراء ومادية صوره وموتيفاته الحسية.

إن حالة العيان المباشر أو الطزاجة immediacy التى يلاحظها الباحثون فى الشعر الجاهلى والتى وجدوا أنها مُفتقَدة فى القصيدة العباسية التى هى أكثر بعدا، أقول إن حالة الطزاجة هذه ليست فى الحقيقة مُبَاشَرةً فى العلاقة مع الواقع الموصوف، لكنها على الأحرى مُبَاشَرة أملتها طبيعة الأداء الشفاهى. يقابل جيمز مونرو James Monroe بين عملية نظم القصيدة فى عصر كتابى يتسم بالمعرفة والثقافة وفعل أداء القصيدة الشفاهية فى ثقافة شفاهية: "إن الشاعر المطلع المثقف فى كل عصر وثقافة يكون لديه الوقت كى يجتهد ويصقل أفكاره قبل أن يدونها فى شكلها النهائى. وعلاوة على ذلك، فإن جمهور قرائه يكون بعيدا عنه. وفى المقابل، فإن الشاعر الشفاهى يقرض الشعر خلال فعل أدائى خالص، فهو يرتجل، ولا بد له أن يفعل هذا بسرعة إذا ما كان عليه أن يستبقى المتلقين الواقفين أمامه مباشرة"(٢٢).

رغم أن الفكرة التى مفادها أن الشاعر فى العصر الشفاهى ينظم الشعر أو على الأحرى يرتجل فى الحال قد فُنِّدَتْ، فإن درجة ما من المباشَرة تبقى قائمة فى أداء القصيدة وتلقيها، إن لم يكن بالضرورة فى عملية النظم(٢٣). يشرح والتر أونج Walter Ong كيف تكون القصيدة الشفاهية مباشرة على نحو أكثر كلما كانت عرفية: "إن الكلمة المنطوقة جزء من الواقع الحالى وتمتلك معناها المؤسس من خلال الموقف الكلى الذى تخرج منه إلى الوجود. سياق الكلمة المنطوقة ببساطة هو الواقع، وتتركز هذه الكلمة فى المتكلم، ومن يُوَجه إليه أو إليهم الكلام، ومن يرتبط بهم وجوديا على مستوى الواقع الفعلى المحيط"(٢٤).

بعد التحول إلى الثقافة الكتابية يمكن للقصيدة أن يُنظَر إليها على أنها كلٌ متكامل فى حيز مكانى تتواجد فيه كل الأقسام معا فى وقت واحد. وتسمح الكلمة المكتوبة للصورة الشعرية أو الموتيف الشعرى أن يصبحا نتاجا مصنوعا artifact على حين تكون وظيفة الموتيف فى الثقافة الشفاهية كمحفزا للذاكرة mnemonic أكثر إلحاحا.

إن مصطلح "متكلف" manneriast الذى تستخدمه جروندلر Gruendler جاء من دراسة ستيفان شبيرل Stefan Sperl عن الشعر العباسى ,حيث يستخدم مصطلحى "كلاسيكية" classicism و"تكلف" mannerism ليصف انحراف divergence القصيدة العباسية عن نموذجها الأعلى النمطى. وبالتعالق بمصطلحى بدوى الأولى primary والثانوى secondary، فإن شبيرل يؤكد على أن ذينك الأسلوبين الكلاسيكى والمتكلف يعكسان طريقتين مختلفتين من طرق رد الفعل إزاء التقاليد، فـ"التكلف والكلاسيكية أسلوبان متقابلان تتعالق فيهما القصيدة بطريقتين متباينتين بالأعراف الأدبية التى تنبثق عنها هذه القصيدة والموضوع الذى تصوره"(٢٥).

وبعبارة أخرى، فإن ما يراه شبيرل على أنه قصيدة كلاسيكية classicist هى تلك التى تفيد من الأعراف الأدبية والتى تصور موضوعها بطريقة تتسق والتقاليد بغض النظر عن العصر

الذى كُتبت فيه. والحق أن شبيرل عند تحليله للنصوص يقارن بين وصف البحترى (المتوفى عام ٢٨٤هـ/ ٨٩٧م) لسفينة الممدوح، ووصف مماثل لمهيار الديلمى (المتوفى عام ٤٢٨هـ/ ١٠٣٦م)، وكلاهما شاعر عباسى. فعند البحترى وجد شبيرل التزاما وتقيدا بـ"المحتمَل"؛ فصور البحترى البلاغية تابعة وخاضعة لهدفه فى التعبير عن جلال قوة الممدوح الحربية[٢٦]. فى هذه الحالة "يتعالق الواقع بالشعر" مما ينتج "شكلا من المحاكاة mi-mesis المصممة على صوغ الواقع الذى تمليه الأعراف الشعرية ويتفق معها". ومن ناحية أخرى، فإنه عندما وصف شعر الديلمى، ذكر أنه لم يكن مقيدا بـ"المحتمَل" ولا مكبلا به: إنه ليس مكبلا بالواقع. فالديلمى، وهو هنا يختلف عن البحترى، لا يهتم بجعل غير المحتمَل محتمَلا، بل إنه على الأحرى يسعى نحو شكل فى التعبير يهدف إلى جعل المحتمَل غير محتمَل، والمألوف جديدا، والعادى عجائبيا[٢٧]. وفى هذا الشكل الثانى من المحاكاة، لا ينشغل الشاعر كثيرا بالواقع كنقطة مرجعية، حيث يكون الشعر ذاته وصوره البلاغية هما مدار انشغاله. وفى حالة قصيدة الديلمى، فإن "الأدب يتعالق بالشعر" الأمر الذى يقتضى ضمنا أن تكون "المحاكاة ليست للشىء بل لنظام سيميولوجى يوصف من خلاله الشىء"[٢٨].

وهناك مثال آخر يوضح الفرق بين أسلوب شبيرل الكلاسيكى والأسلوب المتكلف mannerist، وهو المقارنة الآتية بين المطلع الشهير لمعلقة امرئ القيس، ومطلع إحدى قصائد أبى تمام. فى كلا المثالين، يستخدم الشاعران موتيفة "الوقوف على الديار أو الأطلال"، ومع ذلك فإن أولهما يصف الأطلال ويستخدمها كاستعارة metaphor عن حالة نفسية ووجدانية محددة مقترنة بها، فى حين أن الآخر يهتم بفعل الوقوف على الأطلال فى حد ذاته كوسيلة أدبية. تبدأ معلقة امرئ القيس الشهيرة بالأبيات الآتية:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها.
لما نسجتها من جنوب وشمأل
ترى بعر الآرام فى عرصاتها
وقيعانها كأنه حب فلفل
كأنى غداة البين يوم تحملوا
لدى سمرات الحى ناقف حنظل
وقوفا بها صحبى على مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجمل
فإن شفائى عبرة مهراقة
وهل عند رسم دارس من معول[٢٩]

بينما يستهل أبو تمام قصيدته المدحية فى الخليفة الواثق بالله بالأبيات الآتية:

وأبى المنازل إنها لشجون
وعلى العجومة إنها لتبين
فاعقل بنضو الدار نضوك يقتسم
فرط الصبابة مسعد وحزين
لا تمنعنى وقفة أشفى بها
داء الفراق فإنها ماعون[٣٠]

على الرغم من أن الشاعرين كليهما يستخدمان "موتيفا نمطيا" archetypal motif للأطلال الدارسة، التى تعمل على استحضار الذكريات، فهناك اختلاف جلى فى الطريقة التى يوظف بها كلا الشاعرين الموتيف؛ فمطلع امرئ القيس ملىء بأسماء المواضع وأوصاف الرسوم والآثار عندما تعيد العناصر تشكيلها. إنه يُعد المشهد تجهيزا للبيت السادس الذى يكشف فيه عن الأصداء الوجدانية والنفسية لهذه الوقفة، فقد أثارت الأطلال فى نفسه الرغبة فى الإجهاش بالبكاء، حيث قد وجد فى العبرات التى يريقها سلواه وعزاءه. أما أبو تمام، فيبدو أنه فى غير حاجة إلى كثير وصف للأماكن فى مشهده الطللى، فهو يشير ببساطة إلى الأطلال و"المنازل" التى ليس من الحتمى أن تكون أماكن محددة. والحق أنه ليس من الضرورى على الإطلاق أن تكون هذه الأطلال و"المنازل" أماكن؛ حيث إننا نشعر من الشطر الأول

من المطلع أن أبا تمام يعى حقيقة أنه يستخدم مشهد الأطلال المندرسة كموتيفة أدبية. إنه لا ينشغل البتة بأن يجعل الأطلال تبدو مكانا حقيقيا. وفى حين أن مشهد امرئ القيس يظل متعالقا بالواقع الخارجى وينبع من مشهد طبيعى قريب، نجد مشهد أبى تمام مجردا على نحو نسبى، حيث حدث انتقال مفاجئ يُظهِر "المنازل" كصور فنية images وليست كأشياء. وبتعبير شبيرل، فإن قوة مطلع أبى تمام تنبع من البراعة فى تحويل الشىء إلى صورة فنية(٣١). فالأطلال هى فى الواقع (شجون) فيما يقرر أبو تمام فى مطلع قصيدته عبر القسم (بأبى المنازل) مؤكدا على أن جوهر الطلل هو الشجن وتذكر ما ولى من زمن، ومؤكدا على أن الطاقة الشعرية تنبثق عن هذا الجوهر. وإذا كان امرؤ القيس منشغلا بالأطلال (حتى ولو كان قد استخدمها على سبيل الاستهلال، فإنه فى النهاية يستخدم الموتيف على نحو كنائى)، فإن أبا تمام ينشغل بكيفية استخدام الموتيف والغرض الشعرى الذى يخدمه. فى البيت الثالث يتحول إلى الأنثى المرسَل إليها مبررا الحاجة إلى الوقوف على الطلل ووصفه كـ"ماعون" [على وزن "فاعول" من الجذر "م. ع. ن"] و"الماعون" يعنى مساعدة أو هبة أو أى نوع من المعونة، بالإضافة إلى الإشارة إلى أهمية الوقوف على الأطلال فى مستهل القصيدة أو المساعدة على قدح زند العملية الشعرية.

ومن ثم، فإن ما يعبر عنه شبيرل على أنه "الأسلوب المتكلف" the mannerist style ليس مجرد محاكاة أو تعليق على الأسلوب الكلاسيكى وشرح له، بل هو على الأحرى تحول تام فى الشىء محل الاهتمام. وبعبارة أخرى، ما يتعالق به الشعر فى كل حالة يكون شيئا مختلفا تماما. ويستخدم شبيرل تعبير "الأسلوب المتكلف" ليصف انشغالَ الشعر العباسى البينَ بصوره البلاغية وانشغاله بذاته كشعر. إن شبيرل، كى يزيد التوكيد على أنه كان هناك تحولٌ فى المرجعية أو فى التعالق كما طرح هو الفكرة، أقول إنه استعار عبارتين ذواتى مغزى من هـ. فريدريش H. Friedrich هما: "محاورة الأشياء" colloquy of objects، و"مناجاة النفس بالكلمات"(٣٢) soliloquy of words، ففى الشعر الكلاسيكى يكون الشاعر منشغلا بالرابط القائم بين عمله وتلازمه مع الواقع. فهذا هو الحوار القائم بين الشكل الفنى والشىء، وفى هذا الحوار يتوجه الشكل الفنى بالحديث إلى شىء أو مفهوم خارج الشكل الفنى ذاته. وفى الشعر "المتكلف"، تكون المحاورة داخلية، أى مناجاة الشاعر لنفسه. فاقتباس شبيرل تعبير "مناجاة النفس" يؤكد الوعى المتضمن فى هذا النوع من الشعر. وحتى وإن لم يكن موضوع القصيدة ليس الشعرَ فى ذاته، فإن القصيدة هى التى تصبح فيها الصور البلاغية ميتاصورا meta-devices؛ لأن الشاعر يهتم بالصور البلاغية ذاتها أكثر من اهتمامه بما هى مستخدَمة فى التعبير عنه. وبالمثل، فإن لغة الشعر "المتكلف" هى ميتالغة meta-language تُستخدَم بوعى دائم بالتناغمات والتنافرات التى تبتكرها اللغة الأولية النمطية.

إن ما يسميه بدوى "ثانويا"، وما يصنفه شبيرل على أنه "متكلف"، وما تصفه سوزان ستيتكيفيتش على أنه "مجردٌ وتفسيرى"، أقول إن كل هذا هو فى النهاية انفصال القصيدة العباسية عن المثال الذى انبثقت عنه، وانشغالها الناتج عن ذلك بهذا المثال. تكاد كل صور هذا المثال البلاغية لا تزال قائمة فى القصيدة العباسية، ولكنها تحولت إلى شىء مباين تماما. وهذه هى إلى حد ما عملية تشكيل الاستعارة التى صار فيها واقع "المثال" الجاهلى صورة بلاغية أو استعارة فى القصيدة العباسية؛ فالاستعارة فى هذا السياق تصير، كما يلاحظ تشارلز سيجال Charles Segal، وسيلة لإعادة تفسير الماضى و"التغلب على عدم تواصلها معه" الموروثة فيها(٣٣). وعند وصف القصيدة العباسية على أنها قصيدة ميتاشعرية، فإننا لا نؤكد فحسب على الموقف النقدى للشاعر العباسى

إزاء الأعراف، بل نلقى الضوء أيضا على الانشغال المتنامى والجلى بالعملية الشعرية ذاتها. وبالإضافة إلى الوظيفة الظاهرية التى تؤديها القصيدة، فبإمكانها الآن أن تقوم بدور المناجاة النفسية للشاعر، والتأمل فى المكان والغاية.

إن مبررا آخر لاستخدام مصطلح الميتاشعرى فيما يتعلق بالشعر العباسى يبرز من دراسة البيئة الثقافية الخاصة بالعصر، والمناظرات والقضايا التى قامت حول الشعر والتى أثرت بالضرورة فى الشعراء وعملياتهم الإبداعية. فالعصر العباسى كان بيئة لبعض من المناظرات القوية التى دارت حول الإبداع innovation والتقليد imitation، والطبع natural talent، والصنعة craft، والقديم traditional والمحدث modernist. كانت هذه المناظرات مرتبطة باستدعاء العلاقة مع الماضى الأدبى لا سيما مع القصيدة النموذجية النمطية التى أتت فى صدارة اهتمامات الشاعر. لذلك، كان الشعراء دائما واعين بالكتابة ضد شكل ثابت. إن الوعى الذاتى، الذى دائما ما يكون متضمنا فى كل فعل إبداعى وبخاصة الشعر، يكون بالتالى بارزا على نحو حاد.

المتلقى والنقاد والمناظرات الشعرية

إن النقد العربى الكلاسيكى فى معظمه معيارى، يضع القديم فى مكانة ممتازة، لا سيما الجاهلى الذى يقدمه على الجديد المحدَث، ويعتمد على تقاليد الأقدمين كمعيار معتمَد لما هو مقبول أو ما هو دون ذلك. وهذا هو السبب فى أن "الشعر المحدَث" الذى أبدعه العصر العباسى أوقع الصدمة لدى النقاد العرب الذين رفضوه باعتباره فاسدا و"بدعة"، بل وحتى "هرطقة"(٣٤). وقد شرع النقاد، مثل الآمدى والقاضى الجرجانى، فى الموازنة والمفاضلة بين الشعراء المحدثين والقدماء، أو بين الشعراء الذين ينظمون الشعر متفقا مع الشعر "المشرع"، وذلك فى محاولة منهم لفهم هذه الظاهرة "المحدَثة" واستيعابها بطريقة أو بأخرى.

ولم يكن من المفاجآت أن يسقط الجديد "المحدَث" فى أمدٍ قصير، حيث إن هذه النزعة كانت قد نصبت القديم "مثالا" معارِضا بشكل بديهى للأسلوب "المحدَث" فى الشعر وانعكس عليها قلق من الاقتراب منه وفقا لشروطه. والحق أن ظاهرة الشعر "المحدَث"، تلك التى صدمت الذوق الأدبى الراسخ، قد قادت إلى صياغة تنظيمية لوجهة النظر النقدية "المحافظة" كرد فعل مضاد. إن ملاحظات وتصريحات النقاد "المحافظين" فى القرنين الرابع والخامس الهجريين، الذين عارضوا الشعر العباسى المحدث، هى التى عُرفت أخيرا باسم "عمود الشعر"(٣٥)، أى معايير الشعر العربى الراسخة. إن شروط "عمود الشعر" تقدم وجهة نظر نقدية صيغت بشكل تنظيمى فى غضون القرنين الرابع والخامس من أجل فهم واحتواء شعر "المحدَثين" العباسيين، هذا الشعر الذى انتهك كل شروط عمود الشعر المذكورة آنفا.

ولم يكن الوضع كذلك حتى جاء الناقد عبد القاهر الجرجانى (توفى عام ٤٧١هـ / ١٠٧٨م) ونظريته فى "النظم"، فهنا أخذ النقد العربى يصير أكثر رفقا وتساهلا إزاء التجديد وأخذ يخفف التزامه الصارم تجاه شروط "عمود الشعر". فقد تجاوز الجرجانى الانقسام حول "اللفظ والمعنى" الذى ظل أسلافه يعبثون به لعقود؛ حيث برهن على أن البلاغة- التى هى غاية الشعر والأدب بعامة- لا تكمن فى الكلمات ولا فى المعانى بل على الأحرى فى "تركيب العناصر اللغوية فى أنماط نحوية منسجمة تحكمها مجموعة من القواعد التى تشكل نحو اللغة"(٣٦). إن هدم الانقسام حول "اللفظ والمعنى" كان يعنى أيضا تجاوز الانقسامات الأخرى المتصلة به التى كانت بؤرة اهتمام النقد العربى لعقود مثل "الطبع" فى مقابل "الصنعة"، و"القديم" فى مقابل "المحدَث". لقد بدأ النقد العربى مع عبد القاهر الجرجانى يتحرك بشكل بطىء تجاه أن يكون نقدا وصفيا لم يفرض حكما بل استقى الملاحظات من النص نفسه. وعلاوة على

ذلك، فإن أعمال المحدَثين تحديدا من أمثال: بشار بن برد، وأبى تمام، وابن الرومى وآخرين من محدثى العصر العباسى، هى التى دفعت العُدة النقدية للعصر نحو هذه الحركة. هؤلاء هم الشعراء الذين تحدوْا الوضع الشعرى السائد فى عصرهم وأبدعوا شعرا كان على معاصريهم من النقاد إما أن يعارضوه أو يتعلموا كيف يُقدروه حق قدره. والحق أنه كان هناك فى البداية ردود أفعال من جانب النقاد لا سيما المعارضين منهم تجاه النجاح الهائل والشعبية التى نالها المحدثون وأسلافهم. والواقع أنه لم يكن هناك شعراء غير محدثين معتبرين قد برزوا. حتى إن الموازنة التى ساقها الآمدى بغرض الجدال ضد المحدثين كانت بين أبى تمام والبحترى: أحدهما محدَث مغال فى حداثته وأكثر نجاحا، والآخر محدَث أكثر اعتدالا. والحق أن الهجوم الضخم على أبى تمام ثم بعد ذلك على المتنبى كان رد فعل إزاء الهجوم الضارى على الذوق المحدَث.

هذه العلاقة المشحونة بين الشعراء والنقاد، التى أزكت أوارَها المناقشاتُ الدائرة على سبيل المثال حول "الموهبة" و"الصنعة"، و"المحدَث" و"القديم"، هذه العلاقة دفعت الشعراء إلى التفكير فى عملياتهم الإبداعية كنقاد. لذلك، فإن فى أشعارهم بُعدا مفاهيميا ملحوظا. وقد عبروا، فى أشعارهم وفيما سجلوه من آراء، عن الموقف الثورى الذى يمكن أن يكون عليه الشعر الجيد الذى ليس من الضرورى أن يكون القدماء قد تناولوا موضوعاته على مستوى المعانى والتعبيرات. فالشعراء العباسيون، مثل أبى تمام، لا يرون أن التقاليد الشعرية هى النموذج الذى ينبغى تقليده واتباعه، بل "كمواد شرفها الزمن لإعادة العمل عليها وإعادة تفسيرها"[٣٧]. إن التقاليد الشعرية كالمادة الخام التى يُبْنَى عليها وتُتَخَطى. فالافتقار إلى الصنعة والقصدية فى العملية الشعرية قد يذهب بأفضل المواهب أدراج الرياح، وتتكبل أذكى العقول وأحد الأذهان داخل حدود ما كان قد قيل بالفعل، كما أبدى ابن الرومى ملاحظاته على شاعر لم يذكر اسمه:

وشاعر أوقد الطبع الذكاء به
فكاد يحرقه من فرط إذكاء
أقام يجهد أياما قريحته
وفسر الماء بعد الجهد بالماء[٣٨]

لقد أخذ الكبرياء بالشعراء العباسيين كل مأخذ فى جهودهم الشعرية المتأملة واتجاهاتهم النقدية الانتقائية، حتى عندما يأتى الأمر إلى حدسهم أو موهبتهم. فـ"الطبع"، كما ألمح ابن الرومى فى أبياته السابقة، غير كاف. فالصنعة المتعمدة هى التى تقولب الموهبة فى شىء جدير بالاهتمام، فليس كل ما يمنحه الإلهام يمكن أن يكون محل ثقة؛ فالشاعر هو الذى ينظم شعره واعيا ويبدع بترو. يقرن ابن رشيق القيروانى، فى كتابه **العمدة**، هذا الأمر بسؤال كان موجها لبشار بن برد ذات مرة:

"وأين من ذكر بشار بن برد حين قيل له: بم فُقْتَ أهل عمرك وسبقتَ أهل عصرك: فى حسن معانى الشعر وتهذيب ألفاظه؟ قال: لأنى لا أقبل كل ما تورده على قريحتى، ويناجينى به طبعى، ويبعثه فكرى، ونظرت إلى مغارس الفطَن، ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات، فسرتُ إليها بفكر جيد، وغريزة قوية، فأحكمتُ سَبْرَهَا، وانتقيتُ حُرها، وكشفت عن حقائقها، واحترزت عن متكلفها، ولا والله ما ملك قيادى الإعجاب بشىء مما آتى به"[٣٩].

هذه إجابة قاطعة حول مسألة "الطبع والصنعة" التى شغلت نقاد العصر العباسى؛ فالشعر فيما يرى بشار عملية استبطان introspection انتقائى ونقدى.

والجدير بالذكر أيضا أن طبيعة المتلقين فى العصر العباسى قد أسهمت إلى حد بعيد فى زيادة الوعى والاستبطان لدى بعض من الشعراء؛ فقد شهدت البيئة الحضرية فى العصر العباسى حلقات أدبية كان يقصدها جمهور راق مثقف مكون من شعراء، ولغويين، وكتاب، وآخرين من

ذوى المعرفة الواسعة ممن كان الشعر يُؤدى أمامهم، فهذا الجمهور "لم يستمتع فقط بكل واحدة من تفاصيل الأداء الشعرى، بل أظهر كذلك الاستعداد للنقد"(٤٠). هذا الجمهور ذو الدراية الشعرية الجيدة كان مدركا تماما للتقاليد الشعرية وقادرا على إدراك التأثيرات والأصداء. فالشاعر العباسى أمكنه الاعتماد على معرفة الجمهور بالصور الاستعارية والموتيفات، وكان يتوقع منه أن يُقدر تلاعبه بهذه الموتيفات وتلك الصور. فالشاعر والجمهور مدركان كلاهما للقصيدة الجاهلية باعتبارها "المثالَ" الذى كان شعراء العصر العباسى فى مباحثات دائمة حوله. وبهذا، كان الشعر الجاهلى هو النقطة المرجعية التى دار حولها كل من الشاعر وجمهور المتلقين. والحق أن ما كان الجمهور يستمع إليه لم يخرج عن ترديد الشعر الجاهلى الموجود سلفا أو تحديه بل وحتى رفض الشعراء المحدَثين له. وهذا هو السبب فى أن البعد النقدى للعملية الإبداعية قد دفع بها إلى التقدم. ومن ثم، فإن الشعراء كتبوا لجمهور مثالى، كفء قدير، على دراية جيدة، وذى أذن مرهفة لدقائق الشعر. إنه جمهور مثالى غالبا ما تحقق وجوده فى الحلقات الأدبية فى العصر العباسى.

أورد ابن جنى عن شاعر عباسى متأخر زمنيا هو المتنبى مع على بن حمزة البصرى رواية تعكس وعى الشاعر بالقارئ/ الناقد المثالى الذى يكتب له. وعندما تساءل البصرى عن أحد الأبيات الإشكالية للشاعر، رد المتنبى: "لو كان صديقنا أبو فلان(٤١) حاضرا لفسره. وقال لى المتنبى يوما: أتظن أن هذا الشعر لهؤلاء الممدوحين؟ هؤلاء يكفيهم منه اليسير، وإنما أعمله لك لتستحسنه، أى لك ولأمثالك"(٤٢). حتى عند نظم أو إلقاء قصيدة مدحية، فإن الشاعر ينشغل بادئ ذى بدء بالقصيدة باعتبارها عملا فنيا، يُقدره فى الغالب حق قدره نقاد أو شعراء آخرون، أو على الأحرى يقيمونه أكثر من الممدوح ذاته. على الرغم من صحة ذلك فى كثير من الحالات، فإنه لا يصلح أن يكون قاعدة عامة، حيث إن الممدوح، سواء كان لبيبا واسع الاطلاع أم دون ذلك، يظل هو من يقرر أى القصائد تلك التى ستحصل على الجائزة الكبرى. وإضافة إلى ذلك، فإن العصر العباسى شهد ظهور رعاة الشعراء. إن الكثير من الممدوحين فى العصر العباسى نُصبُوا هم أنفسهم شعراء، أو على الأقل خبراء بالشعر poetry connoisseurs مقتدرين عليه، مما ساعد الشاعر أن يكون أكثر وعيا بذاته وأكثر إدراكا للنقد الذى يتلقاه. وقد شكا ابن الرومى من الممدوحين الذين كانوا فى غاية الدراية بأمور الشعر، الأمر الذى جعلهم ينظرون إلى شعرائهم المدوحين على أنهم منافسون:

قد بلينا فى دهرنا بملوك
أدباء- علمتُهم- شعراء
إن أجدنا فى مدحهم حسدونا
فحُرِمنا منهم ثواب الثناء
أو أسأنا فى مدحهم أنبُونا
وهَجَوا شعرنا أشد هجاء
قد أقاموا نفوسهم لذوى المد
ح مقام الأنداد والنظراء(٤٣).

كان شعر المديح حيويا بالنسبة للشعراء وحرِفيتهم؛ حيث إن الشاعر عاش يقتات على نجاحه الأدائى فى القصيدة، التى قامت بدورها على تقييم الجمهور لجمالها وأصالتها. ومع ذلك، فإن معيار الحكم بنجاح القصيدة فى العصر العباسى قد امتد ليشمل قدرتها على إثارة تداعى المعانى associations والأفكار ومناقشة الصور الفنية والموتيفات النمطية. وكأن شاعر العصر العباسى قد افترض أن المتلقى سيكون قادرا على تقييم قصيدته المدحية ليس فقط لكونها ناجحة، بل أيضا كتعليق على شعر المدح على وجه العموم. وقد ابتكر الشعراء العباسيون قارئا مثاليا يتوجهون إليه بما يكتبون، ومن خلال ذلك، أصبحوا هم نقادا لذواتهم، يتساءلون دائما، حين نظمِهم الشعرَ، عن مكانتهم من التقاليد الأدبية

الراسخة والمعترَف بها. وهذه القدرة على التفكير فى العملية الشعرية وعلى وضع قصيدة ما فى حوار مع التقاليد المعترَف بها أضافت إلى هذه القصيدة قدرة تنافسية فى المجالس الأدبية.

والأرجح أن يكون المِران الاستبطانى قد جذب جمهور المتلقين والمدوحين العباسيين وطَرَحَ تحديا مثيرا، وبخاصة لدى الجمهور الذى كان واعيا بالمناظرات النقدية الدائرة فى ذلك العصر.

وفى سياق عمله عن "الميتاشعرى" فى الأدب الروسى، أكد مايكل فينك Michael Finke على حقيقة أن نزعة "الميتاشعر" تمثل تساؤلا وسواسيا يطرحه الشاعر عن موقعه داخل أو خارج التقاليد. لا يهم أى شكل تتخذه نزعة "الميتاشعر"، ولكنها فى الأساس موجهة دائما إلى مخاطَب معين، وهى فى النهاية جدل دائر حول الاحتواء inclusion والإقصاء exclusion:

"ليست نزعة الميتاشعر مجرد مرآة للنص، إنها خطاب موجه إلى مرسَل إليه خاص. إن الخطاب الأدبى، سواء كان المقصود منه تحديا عدائيا للقراء، أو تفسيرا تربويا تعليميا، أو دفاعا ذاتيا، أو أن يبرهن لأولئك المطلعين أن المرء يشاركهم فى معلوماتهم المقصورة عليهم فحسب، أو أن يلعب دور كذا أو كذا للحفاظ على التقاليد وللتأكيد على انتقالها إلى المستقبل، أقول إن الخطاب الأدبى الذى تكون نزعة الميتاشعر فى صدارته سيتابع أو يؤكد من جديد على اندراج الشخص فى الزمرة، أو ربما إقصاء الآخرين، من الجماعة المتميزة التى تتشكل من القراء والكتاب"(٤٤).

إن ميل الشعراء المحدَثين إلى الاستبطان، إلى جانب زيادة الوعى بمكانتهم فى سلسلة شعرية متصلة وانحرافهم divergence عنها، هو ما جعل شعرهم "ميتاشعريا".

الشعراء العباسيون وأفكار حول الشعر

تزخر دواوين الشعراء العباسيين بالأبيات والمقاطع التى غالبا ما يوردها النقاد القدماء والمحدَثين كليهما عند الكتابة عن الجدال الأدبى الهائل الذى دار فى هذا العصر. وقد كان للشعراء العباسيين آراء معقدة ومتسقة عن الشعر والعملية الشعرية، وغالبا ما عبروا عنها فى قصائدهم.

وعلى سبيل المثال، أبرز البحترى وأبو تمام، اللذان أصبحا ممثلَيْن لوجهتى نظر متضادتين فى قضية القديم والمحدَث، أو الطبع والصنعة، تعريفهما للشعر فى البيتين الآتيين. يقول البحترى، الذى جعل منه الآمدى زعيم المطبوعين ومؤيد أساليب الأقدمين:

والشعر لمحٌ تكفى إشارته

وليس بالهذر طولت خطبه(٤٥)

فالشعر فى رأى البحترى يجب ألا يشرح نفسه أكثر من اللازم، فهو يومئ إلى المعنى بلطف دون أن يكشف عن العملية الشعرية أو الجهد الذى يبذله الشعر. وعلى النقيض من ذلك أبو تمام، الذى غالبا ما يُتهَمُ بأنه استفزازى وجرىء بشكل عدائى تجاه عمود الشعر. والبيت الآتى يعطى رأيا مخالفا تماما لما يذهب إليه البحترى:

والشعر فرج ليست خصيصته

طول الليالى إلا لمفترعه(٤٦).

من الواضح أن البيتين "ميتاشعريان"، ولكنهما يعبران بشكل لافت عن موقفين متباينين تماما. فبيت البحترى حذر، ومعتدل، ورقيق، وهادئ. فهذا هو البيت الذى يعكس بشكل جلى مكانة الشاعر عند مواجهة التقاليد، ومكانه بين شعراء العصر العباسى. وعلى النقيض من الإلماح الخفيف فى بيت البحترى، يقدم أبو تمام صورة فنية لافتة للنظر بوضوح. فهى صورة صادمة، ومُشكَلة مزخرَفة، بل تصل إلى حد أن تكون بغيضة. إنها جريئة بشكل مفرط شنيع، ومن الجلى أنها رُكبَتْ بِنيةٍ جعلها غريبة وغير مألوفة. وكل هذا يمثل خصائص أسلوب أبى تمام الشعرى؛ فعلى العكس من هدوء وتوازن البحترى، يُعَد أسلوب أبى تمام عنيفا صادما يهدف إلى كشف أماكن "بِكْر" من

التعبير الشعرى مهما كانت غريبة وخاما غير مطروقة من قبل.

وبالإضافة إلى الكثير من الأبيات المتناثرة فى الدواوين الشعرية مثل هذين البيتين المذكورين آنفا، كرس الشعراء العباسيون منظومات بأكملها لموضوع الشعر. وكانت هذه قطعا صغيرة، تُصَنَف تحت فئة "القطعة" أو "المقطوعة". وقد شهد الشعر العباسى ازدهارا فى "المقطوعات" الشعرية القصيرة فى مقابل بنية القصيدة المعقدة(٤٧).

وغالبا ما كانت هذه القطع القصيرة تدور حول تيمات خفيفة، كالخمر أو الحب، أو إبيجرام epi-gram (قصائد قصيرة مختتمة بفكرة ساخرة). ومع ذلك، أفسحت هذه القطع الشعرية مكانا للشعراء كى يعبروا عن تأملاتهم الميتاشعرية. وجنبا إلى جنب مع قصيدة المدح متعددة المقاطع التى لزم على الشاعر العباسى عند نظمها أن يستمر بوضوح فى مراعاة تقاليد قصيدة المدح الجاهلية فيما يتعلق بالبنية والموتيفات، فإن القطعة أحادية الموضوع قد سمحت للشعراء بالتجريب والتفكير. ولهذا السبب نجد فى دواوين الشعراء العباسيين العديد من القطع الشعرية القصيرة التى تُقْرَأ كتعليقات على الشعر بصفة عامة، بل وفى بعض الأحيان تكون تعليقات على تأليف قصيدة بعينها فى موقف معين(٤٨).

وباتخاذ شكل القصيدة الخمرية أو الغزلية، أحيانا كانت هذه المنظومات الشعرية القصيرة بمثابة ممارسات أسلوبية فى المقام الأول وجد عبرها الشعراء صيغة أقل تقيدا للتعبير عن تأملاتهم "الميتاشعرية" وطرْحِ وجهات نظرهم فيما يدور من مناظرات. فعلى سبيل المثال، فى البيت السادس عشر من إحدى خمرياته، اعترض أبو نواس على فكرة الوقوف على الأطلال وطرَحَ بديلا أكثر ملاءمة للعصر العباسى. وعلقت سوزان ستيتيكيفيتش على مثل هذا الاعتراض مشيرة إلى أنه لا ينبغى أن يُفهَم على أنه رفض للأعراف، بل دعوة لتنشيطها وجعلها أكثر ملاءمة للعصر(٤٩).

يتأمل أبو نواس المطلع الجاهلى، فيقول:

صفة الطلول بلاغة القدم(٥٠)
فاجعل صفاتك لابنة الكرم
لا تُخْدَعَن عن التى جعلت
سقم الصحيح وصحة السقم
لا كرمها مما يذال ولا
فتلت مرائرها على عجم

وتختتم المقطوعة بهذه الأبيات الثلاثة:

فعلام تذهل عن مشعشعة
وتهيم فى طلل وفى رسم
تصف الطلول على السماع بها
أفذو العيان كأنت فى العلم
وإذا وصفت الشىء متبعا
لم تخل من زلل ومن وهم(٥١)

فهذه المقطوعة لا تتناول الخمر والأطلال كتيمتين شعريتين بل كأعراف شعرية، وكأدوات فى العملية الإبداعية عند كتابة قصيدة.

يزخر **ديوان ابن الرومى** بكثير من الممارسات والأفكار الشعرية الماثلة لممارسات وأفكار أبى نواس. ففى مقطوعة شعرية مكونة من ثمانية أبيات يهجو عبرها القمر، يقدم ابن الرومى بعض الأفكار المثيرة للاهتمام حول ديناميكية العلاقة بين الشاعر ونصيره، ويظهر كيف يمكن أن تكون علاقة قدحية متقلبة:

رب عـرض منزه عـن قبيـح
دنسته معرضـات الهجـاء
لو أراد الأديب أن يهجو البد
ر رمـاه بالخطـة الشـنعاء
قال: يا بدر، أنت تغدر بالسا
رى وتـزرى بـزورة الحسناء
كلف فى شحوب وجهك يحكى
نكتـا فـوق وجنـة برصـاء
يعتريـك المحـاق ثـم يخلـى
ك شبيه القلامـة الحجناء
ويليك النقصان فى آخر الشهـ
ـر فيمحوك من أديم السماء

فإذا البدر نيل بالهجو، هل يأ
من ذو الفضل ألسن الشعراء
لا لأجل المديح بل خيفة الهجـ
ـو أخذنا جوائز الخلفاء(٥٢)

ولا شك أن هذا تفسير لممارسة كتابة الهجائيات فى السياق الذى يقدم فيه الشاعر توضيحا أيضا، حيث يتوعد بهجاء للقمر، ذلك الذى كان موضع احتفاء ومثالية فى شعر الحب والغزل العربى.

وبالمثل، تناول ابن الرومى فى مقطوعة شعرية ذات خمسة أبيات مسألة المطلع الرثائى لقصيدة "النسيب"، شارحا الفاعلية الشعرية فى توظيف هذا المقطع الغنائى كمطلع للهجاء المقذع:

ألم تر أننى قبل الأهاجى
أقدم فى أوائلها النسيبا
لتخرق فى المسامع ثم يتلو
هجائى محرقا يكوى القلوبا
كصاعقة أتت فى إثر غيث
وضحك البيض تتبعه نحيبا
عجبت لمن تمرس بى اغترارا
أتاح لنفسه سهما مصيبا
سأرهق من تعرض لى صعودا
وأكوى من مياسمى الجنوبا(٥٣)

ولا يتباهى ابن الرومى بمهاراته فى نظم قصائد الهجاء المقذع فحسب، بل يشرح أيضا كيف أن "النسيب"، الذى غالبا ما يكون عذبا لطيفا فيه ذكرى الحنين للأحباب الراحلين أو ما انقضى من الزمان، يمكن أن يكون مناسبا لبدء الهجاء. وفى البيت الثالث، يشبه ابن الرومى أثر أبياته الهجائية بالبرق الذى يأتى بعد مقطوعة المطر، أو بضحك السيوف أو صليلها الذى يثير الشجن والألم. وقد قدم محقق الديوان هذه المقطوعة الشعرية قائلا: "وقال يُحَذرُ من التعرض لهجائه:..."(٥٤). وبغض النظر عن المناسبة الخاصة التى قيلت فيها هذه المقطوعة، وسواء كان ابن الرومى يوجه تحذيره إلى شخص معين أم لا، فإن ما يهمنا من سياق الكلام هو التعليق الذى يمدنا به الشاعر عن دور "النسيب" فى القصيدة الهجائية. إنه التعليق الذى لا يزال صالحا بغض النظر عن الظروف الخاصة التى استدعت نظم هذه المقطوعة. فهذه المقطوعة تعكس الوعى بشكل القصيدة وتعكس أيضا مقاربة لتبرير ما فيها من التناقض وعدم الصلة بالموضوع، وهما خاصيتان صارتا أكثر وضوحا فى المراكز الحَضَرية فى العصر العباسى بعد أن انتُزعَت هذه القصيدة من بيئتها البدوية الأولية.

ويناقش ابن الرومى فى مقطوعة أخرى نظم قصائد المديح. وبتخليد الفكرة التى مفادها أن الشعر حرفة لا وحى فحسب، يقدم ابن الرومى رؤية تتعاطف مع الجهود التى يبذلها المادحون والتى لا تبلغهم مآربهم دائما:

قولا لمن عاب شعر مادحه
أما ترى كيف رُكب الشجرُ
ركب فيه اللحاء والخشب الـ
ـيابس والشوك بينه الثمرُ
وكان أولى بأن يهذب ما
يخلق رب الأرباب لا البشرُ
فلم يكن ذاك بل سواه من الـ
الأمر لشىء جرى به القدرُ
والله أدرى بما يدبره
منا، وفى كل ما قضى الخيرُ
فليعذر الناسُ من أساء ومن
قصر فى الشعر إنه بشرُ
مطلبه كالمغاص فى درك اللجـ
ـجة من دون درها خطرُ
وليذكروا أنه يُكَد له الـ
ـعقل وتنضى فى قرضه الفكرُ
وفيه ما يأخذ التخير من
غالٍ ثمين وفيه ما يذرُ
وليس بد لمن يغوص من الـ
ـجرف لما يصطفى ويحتقرُ(٥٥)

على الرغم من أن ابن الرومى ربما يرد على نُقاد بعينهم، فهو فى الوقت ذاته يرد على التساؤلات الملحة عن الشعر وعملياته، التى انشغل بها كل شعراء جيله.

لا يمكن اعتبار كل قصيدة تدور حول الشعر "ميتاشعرية"، لا سيما فى التقاليد العربية التى يُعَد الفخر والزهو بالمهارات الشعرية موتيفة شائعة فيها. ومن الطبيعى أن تجد فى ديوانى ابن الرومى وأبى تمام ودواوين شعراء آخرين من العصر العباسى مقطوعات شعرية قصيرة، تركز بشكل أساسى على الهجاء، وموجهة إلى الشعراء والنقاد المنافسين. وفى مثل هذه المقطوعات غالبا ما يتباهى الشعراء بمهاراتهم الشعرية وبخاصة فى نظم هجاء لاذع مقذع(٥٦). ومع ذلك ليست جميع هذه المقطوعات تلائم غرضنا هنا. فتباهى الشاعر بمهاراته الشعرية ليس كافيا لعمل مقطوعة "ميتاشعرية" بالمعنى نفسه الذى أستخدمه هنا. ويمجد كثير من الشعراء على مر تاريخ الشعر العربى، منذ العصر الجاهلى حتى وقتنا هذا، شعرهم دون الحاجة إلى تقديم رؤى نقدية تُظهر انشغالهم بقضايا أكبر ولا سيما مواجهة التقاليد أو مواجهة مبدأ مقرر من ذى قبل. إن التباهى بمهارات الشاعر الشعرية وفاعلية أبياته تفى بغرض الفخر على نحو أكثر، كما فى الأبيات الآتية المنسوبة إلى الشاعر المخضرم ابن مُقبِل:

إذا مت عن ذكر القوافى فلن ترى
لها تاليا مثلى أطب وأشعرا
وأكثر بيتا ماردا ضربت لـه
حزون جبال الشعر حتى تيسرا
أغر غريبا يمسح الناس وجهه
كما تمسح الأيدى الأغر المشهرا(٥٧)

رغم الصورة الفذة التى يستخدمها ابن مقبل والتى يُشبه فيها أبياته الشعرية بالفحل، فإنه فى هذه الأبيات يدافع عن نفسه أولا عبر توظيف الموتيفة الشائعة للتباهى بالبلاغة والفصاحة والاقتدار الشعرى.

وقد ذكر عبد القاهر الجرجانى فى كتابه **دلائل الإعجاز**، أبيات ابن مقبل فى فصل بعنوان "فصل فى وصف الشعر". وهو يورد فى هذا الفصل مجرد أمثلة للأبيات التى تتناول موضوع الشعر(٥٨). ومنتخباته الشعرية ليست مقيدة بأى عصر من العصور الأدبية العربية، بل على الأحرى انتظمت لتتناول أشعارا من الجاهلية حتى قصائد الشعراء المحدَثين من أمثال أبى تمام وبشار بن برد. ومع ذلك، فإن جميع الأمثلة التى يوردها الجرجانى "ميتاشعرية". ومن الأهمية بمكان هنا أن نوضح الاختلاف بين المنظومات التى يكون فيها الشعر "موضوعا" يُدار عليه الشعر، مثل أبيات ابن مقبل الواردة آنفا من جهة، وبين المنظومات الأخرى التى يكون فيها الشعر متعالقا إذا استخدمنا مصطلح شبيرل من جهة أخرى. وفى أبيات ابن مقبل، استخدمت تيمة الشعر فى توصيل رسالة أخرى، وهى تأكيد الشاعر مرة أخرى على فخره وقوته بعد مقدمة رثائية طويلة يندب فيها انقضاء زمانه ويفكر فى العصر القديم(٥٩).

ولا يقدم ابن مقبل تصريحا أو بيانا عن الشعر بقدر ما يستخدمه كموضوع بغية الفخر. ويورد الجرجانى فى هذا الفصل ذاته بيتين لأبى تمام فى الفخر يكشفان إلى حد ما عن وعى "ميتاشعرى" مباين. ورغم أن أبيات أبى تمام مقتبسة أيضا من قصيدة فخر، فإن الطريقة التى يفخر فيها بشعره تُظهر وعيا من جانبه بإحساسه الجديد بأن شعره مُبدَع، وبخاصة إذا ما قورن بما نُظِمَ من ذى قبل. وبينما يتباهى ابن مقبل بالسهولة التى يصوغ عبرها أبياته الشعرية الغريبة والملهمة التى تنال الإعجاب، فإن أبا تمام يتباهى بنظم شعر يتطلب نوعا جديدا من المهارات من قِبَل المتلقين:

كشفت قناع الشعر عن حر وجهه
وطيرته عن وكره وهو واقع
بغر يراها من يراها بسمعه
ويدنو إليها ذو الحجا وهو شاسع
يود ودادا أن أعضاء جسمه
إذا أنشدت شوقا إليها مسامع(٦٠)

يكشف فصل الجرجانى عن أن تيمة الشعر تبرُز فى منظومات كل أجيال الشعراء العرب. ومع ذلك، فإن الوعى العباسى بهذا الموضوع كان قد سيق بحدة عبر الحاجة إلى التثوير والوعى بمشروع شامل تكون الأساليب الشعرية عبره موضع فحص بشكل ضرورى ودائم.

وكما تُظهر أبيات أبى تمام المذكورة آنفا، فإن الشاعر المحدَث لا يستطيع وصف شعره دون الإشارة إلى حقيقة أن الشعر كُتب بوعى كى يتناقض مع ما كان قد كُتب من ذى قبل. فمثلا، تصبح أفعال مثل: (كشفتُ) و(طيرتُه) دالة وذات مغزى فى هذا السياق؛ فقد غدا "كشف" الحجاب وجعل المكبل طليقا الهدفين الواضحين اللذين يميزان المحدَث ويحددانه.

ومن باب التقدير، الأفضل أن تُقرأ هذه الأبيات فى سياق حوارى بوصفها سعيا متواصلا نحو الارتباط بالتقاليد، وإعادة صياغتها وشرحها، أو حتى مجرد السخرية منها. هذا هو الحوار الذى استقى منه شعر العصر العباسى متطلباته الملحة. وفى هذا السياق تتميز المنظومات الميتاشعرية بالوعى التقنى بالصور البلاغية وبالعلاقة الحوارية بالتقاليد الشعرية. ويشير مصطلح "الحوارية" هنا إلى أن هناك مستويين من المرجعية: أحدهما ظاهرى، وهو ما وصفه شبيرل بأنه مجرد مُحَفز بُغْيَتُه التغيير، ويكون مداره فكرة النظم أو موضوعها. والمستوى الآخر أعمقُ، حيث يتعامل فى نوع من المفاوضة مع الشعراء الآخرين والقصائد الأخرى التى تنتمى إلى النوع الأدبى نفسه، والتى تُظهر بوضوح فى الطريقة التى يعالج الشاعر عبرها الموتيف ببراعة ويُركب الصور الفنية.

ومن خصائص المنظومات الميتاشعرية فى العصر العباسى الوعى الزائد بالتقاليد القَبْلية والتى يخلق الشاعر المحدَث الانسجام معها واللانسجام، والتى تصبح فيها القصيدة بوصفها وسيطا غاية فى ذاتها. وباستخدام عبارات ياكبسون Jakobson، فإن العمل الفنى يوجه الانتباه إلى ذاته، حيث يتعالق بالوظيفة الميتالغوية التى يتركز الخطاب فيها على شفرته(٦١) code(٦٢)، وتتقهقر وظائف الاتصال الأخرى إلى مواقع ثانوية. يصبح المرجع reference شعريا بالكامل بالمعنى الذى استخدمه يان موكاروفسكى Jan Mukarovsky فى تعريفه المرجع الشعرى وفى وصفه التحول السيمانطيقى للألفاظ الذى يقع فى السياق الشعرى: "إن المرجع الشعرى لا يتحدد من خلال علاقته بالواقع المشار إليه، بل بالطريقة التى وُضِع بها فى السياق اللفظى"(٦٣). ويواصل موكاروفسكى قائلا: "وهذا يعنى أن المرجِع الشعرى لا يُقَيم من حيث الوظيفة الميتالغوية بل بالعلاقة بالدور المفروض عليه فى منظومة الوحدة السيمانطيقية للعمل"(٦٤). ومع ذلك، فإن الوظيفة الميتالغوية فى سياق القصيدة العربية لا تصبح ثانوية، حتى فى الوعى الأدبى والنقدى للعصر العباسى. وعلى النقيض من ملاحظات موكاروفسكى، وتودوروف Todorov، وياكبسون وآخرين فيما يخص "القيمة المستقلة" autonomous value، و"مرجعية" referentiality اللغة الشعرية بصفة عامة، التى تصبح فقط مضاعَفة وأكثر انغلاقا على نفسها فى اللغة الميتاشعرية، أقول على النقيض من هذا فإن القصيدة العربية دائما ما تُقَيمُ عبر قدرتها على أداء غرض خارجى، وهو فى المقام الأول الثناء على الممدوح. فقيمة القصيدة أساسا فى مجالس البلاط محكومة برسالتها الخارجية بوصفها قصيدة مدح. فالقصيدة العباسية كانت منشغلة بنفسها، بينما كانت فى الوقت ذاته تكافح لعمل بيان خارجى. وقد حل موكاروفسكى هذا التناقض الظاهرى بفكرته عن "المرجع العالمى" global reference، فإذا لم تكن القصيدة العباسية إلا بيانا شعريا مكتوبا وفقا لمرجعيتين "شعرية" و"ميتاشعرية"، فإن هذا لا يعنى أنه بيان منفصل عن العالم تماما، بل إنه على الأحرى متصلٌ به بطريقة مختلفة وعلى مستوى مختلف.

فالفقرات الميتاشعرية، على الرغم من مرجعيتها الذاتية أو ربما بسبب هذه المرجعية، تزيد من قيمة الوظيفة الأدائية للقصيدة. وبمعنى آخر، فالقصيدة الميتاشعرية فى العصر العباسى، لاسيما قصيدة المدح، لا تفقد ذلك البُعد، بل تظل أدائية إلى حد بعيد، إن لم تكن أدائية تماما وكلية. وعلى الرغم من ذلك، فهناك تحول فى الطريقة التى يُقيم بها الأداءُ؛ فكل صورة فنية وموتيف لا يمكن استقبالهما على ضوء نفس طريقة استقبال الشعراء الأولين لهما. فالسياق الأدبى يكون فى الصدارة قبل كل شىء. فالمتلقون، ولا سيما الممدوحين، لم يمكنهم إلا عمل هذا الرابط بين القدماء والمحدَثين طوال الوقت. والوعى الشديد بالروابط القائمة بين عمل الشاعر وأعمال الشعراء الآخرين لم يكن فقط من جانب الشعراء أنفسهم بل كان أيضا وعيا يشاركهم فيه المتلقون والممدوحون.

وبالتالى، لعب الوعى consciousness والوعى بالذات self- consciousness دورا جوهريا فى أسلوب إبداع هذا الشعر المحدَث وتلقيه وتقييمه.

وتكمن قيمة قصيدة المدح العباسية فى قدرتها على جعل العقل يقف ضد السياق الأدبى الذى يحتل الصدارة، بالإضافة إلى قدرتها على التأكيد أو إعادة التأكيد على السلطة السياسية. وفى بعدها الميتاشعرى، قامت القصيدة العباسية بوظيفة شرح الخطاب الشعرى العربى القديم وإعادة صياغته وصياغة الموتيفات والصور الفنية وتداعياتها. وهذا فى حد ذاته ممارسة للسلطة التى ستضيف بشكل أكثر إلى فاعلية المدح المنظوم فى الشخصية السياسية العباسية (سواء كان الخليفة نفسه أم شخصية أقل مرتبة منه)، الذى بدوره يؤدى لعبة التأكيد وإعادة الصياغة كى يجلب لنفسه شرعيته السياسية[٦٥].

الهوامش:

(١) هامش المترجم: الوسيط أو الوسيلة medium يُستخدم هذا المصطلح استخدامات متنوعة من جانب المنظرين المختلفين، بحيث يمكن أن يشمل فئات عامة، مثل: الكلام والكتابة أو الطباعة والإذاعة (أو البث)، أو أن يشير إلى أشكال فنية (تقنية) محددة داخل وسائط الاتصال الجماهيرى (كالراديو، والتليفزيون، والصحف، والمجلات، والكتب، والصور الفوتوغرافية، وأفلام السينما، وأجهزة التسجيل)، أو وسائط الاتصال الشخصى الأخرى (كالتليفون، والرسالة البريدية، والبريد الإلكترونى، وما يُسمى بالتواصل عن طريق كاميرات الفيديو أو مؤتمرات الفيديو وأنظمة الكلام عن طريق الكمبيوتر، وغيرها). ويتعامل قراء النصوص التى يتم إنتاجها -من خلال وسيط معين- مع هذا الوسيط، عادة، على نحو ذرائعى، باعتباره وعاء شفافا للتمثيل المعرفى الذى يحمله. لكن الوسيط المستخدم نفسه قد يضيف إلى معنى النص، فالخطاب المكتوب باليد، والمنشور المكتوب إلكترونيا على الكمبيوتر، قد يَحْملان النص اللفظى نفسه، لكنهما قد يولدان إيحاءات وتداعيات معنوية مختلفة أيضا. ودائما ما ترتبط العلامات والشفرات بروابط راسخة بالشكل المادى لوسيط معين، ولكل وسيط من الوسائط إمكاناته الخاصة وحدوده المقيدة. راجع دانيال تشاندلر: **معجم المصطلحات الأساسية فى علم العلامات (السيميوطيقا)**، ترجمة وتقديم: شاكر عبد الحميد، مراجعة: نهاد صليحة (القاهرة، أكاديمية الفنون، دراسات نقدية ٣)، ص ص ١١٤- ١١٥.

(2) Rene Wellek, Discriminations: **Further Concepts of Criticism** (New Haven: Yale University Press, 1971), 261-3.

(٣) للمزيد عن إشكالية الإنتاج الشعرى وما يُسَمى بالانتحال، انظر: محسن الموسوى: "الترجيعات: نظرية التفاعل فى الشعر العربى المعاصر"، مجلة **علامات**، عدد ٢٤، عام ١٩٩٧، ص ص ٤٥- ٧٨. وانظر أيضا المجلة نفسها، عدد "الشعر العربى المعاصر: الإطار النظرى لمكونات التفاعل وإشكالياته"، ١٩٦٦، ص ٦٦، ٤٦٦.

(4) T .S .Eliot, **The Wasteland and Other Writings** (New York: The Modern Library, 2002), 102.

(5) Suzanne Stetkkevych, **Towards a Redefinition of Bad?** "Poetry", **Journal of Arabic Literature,** 12 (1981):3.

(6) Suzanne Stetkevych, Abu Tamm?m and the Poetics of the Abbasid Age (Leiden: E .J .Brill, 1991), xiv.

(7) Ibid., 202.

(8) Ibid., 34.

(٩) أبو تمام: **ديوان أبى تمام**، تحقيق: محيى الدين صبحى، جزءان (بيروت، دار صادر، ١٩٩٧)، الجزء الأول، ص ٣٢١. ترجمته: سوزان ستيتكيفيتش فى كتابها:

Abu Tammam and the Poetics of the "Abbasid Age, 81.

(١٠) المتنبى: **شرح ديوان المتنبى**، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقى، أربعة أجزاء (بيروت، دار الكتاب العربى، ١٩٨٦)، ج ٣، ص٣٦٦.

(11) Suzanne Stetkevych, **Abu Tammam,** 106.

(12) M .M .Badawi, "From Primary to Secondary Qaidas: Thoughts on the Development of Classical Arabic Poetry, **Journal of Arabic Literature**, 11 (1980): 2.

(13) Ibid., 3.

(14) Renate Jacobi, "The Camel-Section of the Panegyrical Ode, **Journal of Arabic Literature**, 13 (1982): 13.

(١٥) كان اللخْميون والغساسنة سلالتين حاكمتين متناحرتين قبل الإسلام، وكان يتردد على بلاطهما شعراء هذا العصر المفوهون. وقد جذب بلاط اللخميين معظم شعراء المديح من أمثال: طرفة بن العبد، وعبيد بن الأبرص، والنابغة الذبيانى، وثلاثتهم من أصحاب المعلقات. وعلاوة على ذلك، فإن الكثير من القصائد الجاهلية تعكس نمط حياة وقيم الأرستقراطية المحاربة وحياة القبائل، مثل معلقات عمرو بن كلثوم، وعنترة بن شداد، وزهير بن أبى سلمى، والحارث بن حلزة، انظر:

A.F.L .Beeston, "al-irah" **Encyclopedia of Islam**, Second Edition, eds., P .Bearman, Th .Bianquis, C.E. Bosworth, E .van Donzel and W.P .Heinrichs .Brill, 2010. Brill Online .Indiana University Bloomington .31 March 2010 < HYPERLINK "http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=islam_SIM_2891" http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=islam_SIM_2891> .Also see: Arazi, A, 'al-Nabighah al-Dhubyan?.'**Encyclopedia of Islam**, Second Edition .Edited by: P .Bearman, Th .Bianquis, C.E .Bosworth, E .van Donzel and W.P .Heinrichs .Brill, 2010. Brill Online .Indiana University Bloomington 31. March 2010. http://www.brillonline.nl/subscriber/entryaentry=islam_SIM_5703>.

(16) Jaroslav Stetkevych, **The Zephyrs of Najd: The Poetics of Nostalgia in Classical Arabic Nasab** (Chicago: University of Chicago Press, 1993).

(١٧) انظر وصف ابن قتيبة الوارد عند نيكولسن Nicholson.

(18) Badawi, "**From Primary to Secondary**, 7.

(19) Ibid., 26.

(20) Beatrice Gruendler, Medieval Arabic Poetry: **Ibn al-Rumi and the Patron"s Redemption** (New York: Routledge Curzon, 2003), 12.

(٢١) يستخدم مايكل سيلز Michael Sells مصطلح "الصور الفنية المصنوعة" dissembling images كى يصف العلاقة الكنائية metonymic بين الصور الفنية الواردة فى مقطع النسيب من القصيدة والواقع الذى يصفه هذا المقطع. هذه الصور يمكن أن تُفهَم فقط كتداعيات كنائية ومجازات مرسلة، وإلا فستبدو صورا غير منطقية وغير فعالة. وهذا يُظهر أن الواقع الموصوف فى القصيدة الجاهلية إنما هو واقع متحول transformed. وعلاوة على ذلك، فإن الموتيفات والصور الفنية تكون قَصية ولا معنى لها إلا حال كونها تأملات حول الواقع وتوصيفات له. انظر:

Michael Sells, **"Guises of the Ghul: Dissembling Simile and Semantic Flow in the Classical Arabic Nasab,"** in Suzanne Stetkevych, ed., Reorientations, 133.

(22) James T .Monroe, "Oral Composition in the Pre-Islamic Poetry," Journal of Arabic Literature, 3. (1972): 8.

(23)Gregor Schoeler, **The Oral and the Written in Early Islam, trans** .Uwe Vagelpohl (London: Routledge, 2006), 87-110.

(24) Walter J .Ong, **The Writer's Audience Is Always Fiction,** PMLA 90.1 (1975):10.

(25)Stefan Sperl, **Mannerism in Arabic Poetry: AStructural Analysis of Selected Texts** (NY: Cambridge University Press, 1989), 1.

(26) Ibid., 156.

(27) Ibid.

(28) Ibid.

(٢٩) حسين بن أحمد الزوزني: **شرح المعلقات** السبع (بيروت، دار الجيل، بدون تاريخ للنشر)، ص ٧، ١٠. وهذه الأبيات مترجمة فى كتاب سوزان ستيتكيفيتش:

The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual (Ithaca: Cornell University Press, 1993), 249-50.

(٣٠) حبيب بن أوس أبو تمام: **ديوان أبى تمام**، تحقيق: محيى الدين صبحى (بيروت، دار صادر، ١٩٩٧)، ج ٢، ص ص١٦٧- ١٦٨.

(31) Sperl, 159.

(32) Ibid., 155.

(33) Charles Segal, **Introduction, in Gian Biagio Conte, The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets,** ed .Charles Segal (Ithaca: Cornell University Press, 1968), 12.

(٣٤) أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدى: **الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى**، تحقيق أحمد صقر (القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٧٢)، ج ١، ص ص ٨- ٩.

(٣٥) كان أول من استخدم مصطلح "عمود الشعر" هو الآمدى (المتوفى عام ٣٧٠هـ/ ٩٨٠م) فى كتابه **الموازنة**. فى هذا الكتاب عقد الآمدى موازنة بين ممثل الأسلوب المحدَث أبى تمام، وبين البحترى الذى ذكره المؤلف قائلا إنه "أعرابى الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل. وما فارق عمود الشعر المعروف" (ج١، ص٤). وبناء على مقاربة الآمدى ومعاييره فى الحكم، طور ناقد القرن الرابع الهجرى القاضى الجرجانى (المتوفى عام ٣٩٢ه/ ١٠٠١م) الإطار النقدى لعمود الشعر فى كتابه الوساطة بين المتنبى وخصومه. وقد صاغ المرزوقى (المتوفى عام ٤٢١ه/ ١٠٣٠م) الصيغة الكلاسيكية لعمود الشعر فى مقدمة شرحه لديوان الحماسة لأبى تمام، حيث قال: "فالواجب أن يُتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، ليتميز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتُعْرَفَ مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم إقدام المزيفين على ما زيفوه، ويُعلَمَ أيضا فرقٌ ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الأتى السمْح على الأبى الصعب، فنقول وبالله التوفيق: إنهم كانوا يحاولون شرفَ المعنى وصحتَه، وجزالةَ اللفظ واستقامتَه، والإصابة فى الوصف – ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثُرت سوائر الأمثال، وشواردُ الأبيات– والمقاربةَ فى التشبيه، والتحامَ

أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة واقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هى عمود الشعر". انظر: أحمد بن الحسن المرزوقى: **شرح ديوان الحماسة**، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، جزءان (القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٨)، ج ١، ص ص ٨- ٩. وانظر أيضا: أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدى: **الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى**، الطبعة الثانية، تحقيق أحمد صقر (القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٢)، ج ١، ص ٤.

(36) K .Abu Dib, "al-Djurjani, Abu Bakr "bd al-ahir b" Abd al-Rahman (d.(١٠٧٨ /٤٧١ ." **Encyclopedia of Islam** Second Edition, eds., P .Bearman, Th .Bianquis, C.E .Bosworth, E .van Donzel and W.P .Heinrichs .Brill, 2010. Brill Online .Indiana University Bloomington. http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=islam_SIM_8516>.

(37) Suzanne Stetkevych, **Abu Tammam and the Poetics of the 'Abbasid Age**, 235.

(٣٨) أبو حسن على بن الرومى: **ديوان ابن الرومى**، تحقيق: حسين نصار، ٦ أجزاء، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣)، ج ١، ص ١٣٤.

(٣٩) هامش المترجم: أبو على حسن بن رشيق القيروانى: **العمدة فى نقد الشعر وتمحيصه**. تحقيق: عفيف نايف حاطوم (بيروت، دار صادر، ٢٠٠٣)، ص ١٩٣. اعتمدت فى نقل هذه الفقرة على تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، الصادر عن دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، بدون تاريخ للنشر، وعنوان الكتاب فى هذا التحقيق هو: العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده.

(40) **Gruendler**, 6.

(٤١) أبو الفتح عثمان بن جنى: **الفتح الوهبى على مشكلات المتنبى**، تحقيق: محسن غياض (بغداد، مديرية الثقافة العامة، ١٩٧٣)، ص ١٨٢.

(٤٢) هامش المترجم: قال محقق الكتاب: أبو فلان: يعنى بها ابنُ جنى نفسَه، ولم يذكر كنيته تواضعا، فقد ذكر ياقوت هذه الحكاية فى معجم الأدباء (١٢/ ٨٩)، وذكر أن المتنبى قال: لو كان صديقنا أبو الفتح حاضرا لفسره.

(٤٣) ابن الرومى: **ديوان ابن الرومى**، تحقيق حسين نصار، ٦ أجزاء (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣-١٩٨١)، ج ١، ص٧٥. وهذه الترجمة واردة فى: .Gruendler, 7

(44) Michael Finke, Metapoesis: **The Russian Literary Tradition from Pushkin to Chekov** (Durham: Duke University Press, 1995), 169.

(٤٥) البحترى: **ديوان البحترى**، تحقيق: حسن كامل الصيرفى (بيروت، دار المعارف ١٩٦٣)، ص ٢٠٩. هذا البيت من قصيدة هجائية فى عبيد الله بن عبد الله بن طاهر والى بغداد الذى كان البحترى قد مدحه فى قصيدة من قبل. وقد وقع شقاق وجفوة بينهما، فهاجم البحترى ممدوحه السابق فى مجموعة قصائد كانت هذه أولاها. وقسم كبير من هذه القصيدة ذات الأبيات التسعة والعشرين يناقش العلاقة بين الشاعر والممدوح، وفن قراءة الشعر وتقييمه. فعلى سبيل المثال يتناول البحترى قضية اللفظ والمعنى فى البيت الثامن عشر، حين يصرح: "واللفظ حلى المعنى". ويلاحظ شارح القصيدة أن الممدوح كان أديبا شاعرا مما يبين إلى حد كبير الحالة الفكرية والوضع الشعرى اللذين كان عليهما العصر العباسى. وإنه لذو مغزى أن يجد البحترى فى سياق الهجاء فرصة للتنظير حول الطرق التى يُنْظَم بها الشعر الجيد ويُقَيم عبرها مما يُشكل طريقة فعالة فى الهجوم على مهارات المهجو المزعومة.

(٤٦) أبو تمام: الديوان، ج ١، ص٤١١.

(٤٧) أكد بعض الباحثين أن القصيدة إنما هى مجموعة مقطوعات تضامت لتشكل القصيدة متعددة الموضوعات multi-thematic. انظر:

Renate Jacobi, "The Camel-Section of the Panegyrical Ode, "**Journal of Arabic Literature**, 13 (1982): 4.

وعلاوة على ذلك، فقد شهد العصر العباسى ازدهارا للمقطوعات الشعرية القصيرة التى كانت نتاجا لأسلوب الحياة الحَضَرى الجديد، كالغزل والخمريات والطرديات والإخوانيات. وقد ظهرت هذه الأنواع الشعرية فى العصر الأموى، لكنها تطورت ونُظِمَتْ على نحو أوسع فى العصر العباسى. انظر:

Bencheikh, J .E" .Khamriyya." **Encyclopedia of Islam** Second Edition, eds., P .Bearman, Th .Bianquis, C.E .Bosworth, E .van Donzel and W.P .Heinrichs .Brill, 2010. Brill Online .Indiana University Bloomington .22 January 2010 <http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=islam -COM-0491>.

(٤٨) تجدر الإشارة هنا إلى بحث بياتريس جروندلر عن الميتامقطوعة meta-strophe التى هى تأمل حول المدح المتبادل فى قصيدة المدح ذاتها. وتشير جروندلر إلى هذه الظاهرة عند ابن الرومى، وتعتقد أن الميتامقطوعة هى أبرز ما أسهم به ابن الرومى فى القصيدة العباسية. انظر: **Gruendler**, 56.

(49) Suzanne Stetkevych, **Abu Tammam and the Poetics of the "Abbasid Age**, 123.

(٥٠) هناك قراءة أخرى لهذا الشطر: "صفة الطلول بلاغة القدَمِ". انظر، أبو نواس: **الديوان** (بيروت، دار صادر ١٩٦٣)، ص ٥٣٩.

(٥١) أبو نواس الحسن بن هانئ: **ديوان أبى نواس**، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالى (بيروت، دار الكتاب العربى، ١٩٨٠)، ص ص ٥٧- ٥٨.

(٥٢) ابن الرومى: **الديوان**، ج ١، ص ١٣٥.

(٥٣) ابن الرومى: **الديوان**، ج ١، ص ٣٢٨. هذه الترجمة معتمَدة عن:

G.J.H .Van Gelder, Genres in Collision: Nasib and Hija', **Journal of Arabic** Lit erature 21.2 (1990): 17.

(٥٤) حسين نصار (محققا): **ديوان ابن الرومى**، ٦ أجزاء (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣)، ج ١، ص ٣٢٨.

(٥٥) ابن الرومى: الديوان، ج ٣، ص ١٠٢٩. نقلنا الترجمة عن:

Gregor Schoeler, "On Ibn Al-Rumi"s Reflective Poetry: A Poem on Poetry, "**Journal of Arabic Literature** 27 (1996): 22-36.

(٥٦) انظر على سبيل المثال: أبو تمام: **ديوان أبى تمام**، تحقيق: محيى الدين صبحى، جزءان (بيروت، دار صادر ١٩٩٧)، ج٢، ص ٢٠٦، وص٢٢٧.

(٥٧) تميم بن مقبل: **ديوان ابن مقبل**. تحقيق: عزة حسن (دمشق، مديرية إحياء التراث ١٩٦٢)، ص ١٣٦.

(٥٨)عبد القاهر الجرجانى: **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمد رشيد رضا (بيروت، دار المعارف١٩٨٢)، ص ص٣٩١- ٣٩٧.

(٥٩) إن مطلع ابن مقبل الرثائى المطول يمتد ليشمل ذكرى مفاخر الماضى التى يكون من بينها الفخر بالبراعة الشعرية. للمزيد عن شعر ابن مقبل وبنائه، انظر:

Jaroslav Stetkevych, A Qaidah by Ibn Muqbil: The Deeper Reaches of Lyricism and Experience in a Mukha?ram Poem: An Essay in Three Steps," **Journal of Arabic Literature** 37.3 (2006) 303-354.

(٦٠) أبو تمام: **الديوان**، ج ٢، ص ٤٨٥. وانظر أيضا: الجرجانى: **دلائل الإعجاز**، ص ٣٩٤.

(61) Roman Jakobson, "**Linguistics and Poetics," in Language in Literature**, eds., Krystyna Pomorska and Stephen Rudy (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1987), 69.

(٦٢) هامش المترجم: الشفرة code هى نظام من الإشارات أو العلامات أو الرموز تُستخدَم، من خلال عرف مسبق متفَق عليه، لنقل معلومة من نقطة مصدر إلى نقطة وصول. راجع: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد (مشرفان): **أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا** (القاهرة، دار إلياس العصرية، ١٩٨٦)، ص ٣٥٢.

(63) Jan Mukarovsky, "Poetic Reference "**in Semiotics of Art: Prague School Contributions**, eds., Ladislav Matejak and Irwin Titunik (Cambridge: MIT Press, 1976), 156.

(64) Ibid., 157.

(65) Suzanne Stetkevych, **The Poetics of Islamic Legitimacy** (Bloomington: Indiana University Press, 2002).